

Jakub Morawski

Teoria poetyki kina Giorgia Agambena a twórczość filmowa Guy Deborda

Panoptikum nr 12 (19), 254-268

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Jakub Morawski

(Uniwersytet Jagielloński)

Teoria poetyki kina Giorgia Agambena a twórczość filmowa Guy Deborda

Realizacja filmów zaangażowanych społecznie należy do najtrudniejszych praktyk artystycznych znajdujących się na pograniczu sztuki i polityki. Mowa tutaj o dziełach prawdziwie wyrotowych, aktywnie oddziaływujących na rzeczywistość swoich czasów, nie tylko zaś komentujących pod postacią fabuły codzienne bolączki życia. Taka twórczość należy do rzadkości co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, wymaga ona od reżysera wykroczenia poza zdefiniowaną jednoznacznie rolę artysty i ustosunkowania się do procesu tworzenia filmów w sposób poniekąd nie-filmowy. Tak pojmowany filmowiec przestaje być po prostu artystą kreującym świat filmowego uniwersum, podporządkowując go fabule i bohaterom do niego przynależącym. Wchodzi w zamian w żywe relacje z rzeczywistością postrzeganą, która go otacza i na poziomie ogólnej organizacji przestrzeni i czasu dokonuje ich rekonfiguracji. Tak rozumiana praktyka filmowa wymaga od twórcy nie tylko pełnego zaangażowania na rzecz zmian społecznych oraz wiedzy o mechanizmach władzy prowokujących podziały społeczno-polityczne, lecz także przemyślenia swojego stanowiska jako artysty, wraz z myśleniem o obrazach filmowych w sposób stricte estetyczny. Taki reżyser nie jest już po prostu reżyserem, staje się aktywistą, krytykiem, filozofem z kamerą. Jeśli pragnie on wpływać na otoczenie za pomocą filmowych środków wyrazu, musi przenieść punkt ciężkości swojej pracy z tworzenia spójnej narracyjnie i atrakcyjnej dla widza treści na sam formalny wymiar obrazu i podważyć jego „naturalność”. Zamiast wciągać widza w prezentowaną historię i angażować go emocjonalnie, musi nim wstrząsnąć i obudzić go z filmowego snu. To właśnie stanowi drugi powód ograniczonych możliwości obcowania z dziełami prawdziwie rewolucyjnymi. Trud ich tworzenia obejmuje ciągłe napięcia na linii: „twórca-bohaterowie”, może się zatem wiązać z niechętnym przyjęciem ze strony widzów. Jest to poniekąd wpisane w logikę tak pojmowanych obrazów. Filmy zaangażowane społecznie nie służą bynajmniej tylko do oglądania i nie wykazują ambicji przymilania się zmysłom, rezygnując z bardziej lub mniej wiernego reprodukcji rzeczywistości przeżywanej. Nie pragną speł-

niać zachcianek widza ani pozwalać mu na chwilowe zapomnienie o świecie przeżywanym, lecz wymagają od niego stałej, aktywnej pracy, która nie jest zadaniem łatwym. Zamiast przyjemnego zapomnienia się w fikcyjnym świecie magicznych obrazów od widza oczekuje się odkrywania schematów i mechanizmów, które warunkują napędzanie fikcji – nie tylko tej filmowej. Taka praktyka oglądania wymaga od odbiorcy kompetencji i uważnego śledzenia przekazu audiowizualnego, który nie jest mu dany wprost w obrazie, jakkolwiek zawiera się w jego obrębie.

Filmy zaangażowane społecznie, z racji swojej krytycznej funkcji, należą więc również do świata polityki i etyki, które bez uwzględnienia wymiaru estetycznego nie mogą być w pełni zrozumiane¹. Nie skupiając się bezpośrednio na samym obrazie, lecz również na warunkach jego funkcjonowania, odsłaniają kolejne warstwy warunkujące jego istnienie w takiej, a nie innej formie. Odnoszą się do niewidzialnych kontekstów, komplikują akt widzenia, uhistoryczniają obraz, pozbawiają go neutralności i jednoznaczności. Tak rozumiana praktyka artystyczna bliska jest dokonaniom francuskiego sytuacjonisty, Guy Deborda, jednego z radykalniejszych przedstawicieli twórców zajmujących się konstruowaniem krytycznie zaangażowanych esejów filmowych. Jego postawa pokrewna jest również zainteresowaniom współczesnego filozofa, Giorgia Agambena, z którym łączyła twórcę przyjaźń. Aczkolwiek ich wzajemne relacje nie ograniczały się wyłącznie do prywatnej znajomości, lecz znalazły odzwierciedlenie w tożsamości poglądów na temat krytyki nowoczesnego społeczeństwa spektaklu i podobnej wizji zmian zastanej rzeczywistości z jej podziałami władzy w polu estetycznym.

Agamben swój podziw dla zaangażowania Deborda wyrażał wielokrotnie, wypowiadając się entuzjastycznie o jego dorobku teoretycznym, dedykując mu swoje teksty, czy też bezpośrednio nawiązując tematycznie do jego dokonań, również tych filmowych. Tekstem, który najlepiej odnosi się do pokrewieństwa zainteresowań obu teoretyków i jednocześnie objaśnia ich podobne myślenie o filmie, jest krótki esej Agambena zatytułowany *Różnica i powtórzenie. O filmach Guy Deborda*². Na tym też tekście pragnę oprzeć analizę twórczości Deborda, wyprowadzając ją bezpośrednio z zakrojonego na szeroką skalę projektu filozoficznego autora *Homo Sacer*, a następnie analizując jego dwa najważniejsze z punktu widzenia zastosowanych technik montażowych filmy pełnometrażowe – *Wycie na cześć Sade'a* (1952) oraz *Spoleczeństwo spektaklu* (1973).

Potencjalność w zawieszeniu

Bogaty w przykłady i odniesienia do wielorakich kontekstów historyczno-kulturowych filozoficzny projekt Agambena daje się sprowadzić do szeregu podstawowych pojęć, które go organizują i pozwalają myśleć o nim w kategoriach zwartej struktury. To, co interesuje włoskiego filozofa *primo loco*, to możliwość zaproponowania nowych sposobów *pomyślenia* człowieka i przywrócenia mu swobody działania w świecie zniewolonym przez nowoczesne urządzenia i suwerenną władzę. Agamben jest krytykiem, który dąży do afirmacji życia i przemyślenia możliwych

form jego emancypacji. Pojęcia, które wprowadza do swojego słownika, powinny zatem być rozpatrywane przez pryzmat jego pozytywnych dążeń, nie tylko zaś z samej perspektywy krytycznej. Zaczniemy, niejako skupiając się na samym końcu, rozumianym tu nie jako cel możliwy do osiągnięcia, lecz pewna docelowa praktyka w nieustannym ruchu, która umożliwia otwarcie się na możliwość odzyskiwania swobody i samokształtowania się podmiotowości. Na pierwszy plan wysuwa się kategoria potencjalności – chronologicznie ostatnia i nadrzędna w procesie *pozytywnej* realizacji odbudowy podmiotowości. Właściwie pojmując Agambenowskie rozumienie tego terminu, można lepiej zrozumieć jego wcześniejsze koncepcje oraz drogi filozoficznych dociekań.

Gdy przyglądamy się całościowemu dorobkowi pisarskiemu Agambena, już w jego wczesnych tekstach odnajdujemy figurę potencjalności, co przejawia się w próbach nowego *pomyślenia* negatywności. W jego rozważaniach o języku, poezji, nagim życiu, estetyce, czy nawet redefinicjach figur melancholii i fetyszyzmu, widoczne jest zainteresowanie filozofa tym, co stanowi drugą stronę pozytywności, nie będąc jednocześnie zwykłym jego zaprzeczeniem. Swoiście rozumiana negatywność nie jest po prostu przeciwieństwem tego, co jest lub zostało zaktualizowane w materialnej rzeczywistości i tym samym pozostaje nigdy niezaktualizowanym martwym bytem. Temat ten rozwinięty został już w książce *Il linguaggio e la morte: Un seminario sul luogo della negatività*³. W pracy tej filozof próbuje przepracować związek między pozytywnością a negatywnością w odniesieniu do filozofii Hegla i Heideggera. W centrum rozważań stawia kategorię możności, którą rozpatruje pod kątem relacji języka i mowy. Poszukuje w badaniach filologicznych takiego ujęcia negatywności, które nie byłoby oparte na logicznej operacji, lecz wpisane w ramy rozważań o szerszej naturze ontologicznej. Odpowiedź odnajduje u Arystotelesa, który w jednej z ksiąg *Metafizyki* zajmował się właśnie relacją między możliwością a rzeczywistością. Szczegółowe uwagi wraz z autorską interpretacją zostały zawarte w siedmiu esejach, a następnie zebrane przez angielskiego tłumacza w zbiór esejów *Potentialities*⁴, przedstawiających przejście między tym, co potencjalne a tym, co zaktualizowane w ujęciu Agambena. Polega ono w ogólnym sensie na autonomicznym rozumieniu kategorii tego, co potencjalne, które nie opiera się na bezpośrednim przełożeniu na możliwość aktualizacji. To, co możliwe, zawiera w sobie moment przejścia do realizacji, lecz także możliwość pozostania w zawieszeniu i bycia niezrealizowanym w swoim aktywnym potencjale – bycia w niebyciu. Jak podsumowuje to Eva Geulen, komentatorka myśli Agambena, „[m]ożliwość musi być zatem konstytutywnie pojęta również jako zdolność, by czegoś nie robić lub tym nie być. Aby możliwość mogła się urzeczywistnić, a potencjalność przejść w akt, impotencja musi zostać oddzielona od potencjalności”⁵. Znaczy to tyle, co zachowanie się możliwości w samym akcie jej aktualizacji, nie zaś rezygnacja z niej i odrzucenie wraz z momentem przejścia do rzeczywistej realizacji.

Potencjalność i aktualność są to zatem raczej dwa uzupełniające się poziomy ontologiczne niż przeciwstawne sobie byty, mogące istnieć wyłącznie w pojedynkę, i tylko zamiennie. Wybór określonej aktualizacji przez podmiot nie przekreśla

tego, co mogło, a nie zostało wykonane, pozostawiając możliwość w mocy trwania. Figura potencjalności ma tak dosadne znaczenie w filozofii Agambena, gdyż całe dzieje ludzkości wraz z formami jej zniewolenia polegają na zapanowaniu nad tym, co potencjalne i aktualizacjach tylko takich form życia, które sprzyjają i reprodukują władzę i poddaństwo. Możliwość, jako podstawowy wymiar bycia człowiekiem, zostaje przekształcona w konkretne formy zachowania i myślenia – obyczaje, religie, rytuały kulturowe, język itd. Historyczne księgi to archiwa zaktualizowanych czynów zwycięzców, którzy będąc u władzy, dopuszczają do dokumentacji wybrany, sprzyjający ich panowaniu, zakres faktów z przeszłości.

Odsłania się w tym miejscu sens innych pojęć ze słownika Agambena, takich jak profanacja, *homo sacer*, gest, doświadczenie, nagie życie czy stan wyjątkowy. Wszystkie one wiążą się z figurą potencjalności, gdyż albo zostały jej w akcie przemocy pozbawione albo służą do walki o jej odzyskanie. Profanacja w rozumieniu Włocha przywracać ma ludzkiemu użyciu to, co zostało wyniesione do sfery *sacrum*, a więc pozbawione zostało potencjalności, gdyż postępowanie w obszarze świętości jest zorganizowane wokół wąsko zakreślonych, skodyfikowanych możliwości. Gest i doświadczenie to działania, które filozof poddaje analizie pod kątem ich upadku w nowoczesności, *ergo* – utraty potencjalnego charakteru. Podobnie figury *homo sacer* oraz nagiego życia to z punktu widzenia władzy nowoczesnej czyste podmioty/przedmioty, którymi można zarządzać, pozbawione praw i możliwości działania, wyjęte z pod prawa i włączone do niego na powrót na zasadzie wykluczenia. Stan wyjątkowy natomiast to stan trwałej kontroli potencjalności i wyrugowania jej z przestrzeni publicznej poprzez groźbę użycia przemocy fizycznej (jakkolwiek byłaby ona skrupulatnie ukryta w społeczeństwach nazwanych demokratycznymi).

We współczesnym, późnonowoczesnym społeczeństwie wyżej wymienione pojęcia istnieją w rozmyciu i subtelnych formach. Dzięki temu mogą funkcjonować sprawniej i na szerszą skalę, nie zmieniając swoich podstawowych założeń. Stan wyjątkowy nie jest już wyjątkiem, gdyż wchodząc w struktury demokratycznego społeczeństwa, może trwać bezustannie pod pozorami hasel wolności, bezpieczeństwa, praw człowieka. Władza biopolityczna zarządza podmiotami od wewnątrz, opierając swe mechanizmy nie tyle na nakazie i groźbie przemocy, co raczej na przyzwoleniu jednostek i ich złudnym poczuciu wolności. Skuteczność tak pojętej logiki funkcjonowania władzy umożliwia lepsze wyrugowanie potencjalności z ludzkiej aktywności. Zacierając granice między obszarem władzy a zabieraną człowiekowi swobodą, uniemożliwia *pomyślenie* oporu, gdyż coraz trudniejsze jest *wynalezienie* przestrzeni, w której potencjalność mogłaby się realizować. Dodatkowo sam aparat władzy nie jest już czymś skoncentrowanym wokół konkretnych instytucji czy sił politycznych. W dobie wolnorynkowej gospodarki i demokracji władza jest rozproszona i nie wywodzi się wyłącznie z instytucji jawnie politycznych. Przenika struktury przestrzeni publicznej i prywatnej ze strony mediów, kultury, edukacji, rynku towarów – jednym słowem wszelkich możliwych obszarów życia jednostek.

Spektakl przeciwko potencjalności

Debord ujął ogół złożonej formy społeczeństwa późnego kapitalizmu, pozbawionego jednego ośrodka władzy, w ramy pojęcia spektaklu. Termin ten odnosi się głównie do estetycznego wymiaru współczesnych form życia społeczeństw zachodnich, który to przysłania struktury władzy leżące u jego podstaw. Używając tego pojęcia, autor *Spoleczeństwa spektaklu* nie skupia się jednak na powierzchniowym aspekcie oraz wizualnych formach, w których spektakl się przejawia. Analizuje on warunki społeczno-ekonomiczne, które doprowadziły do uruchomienia na szeroką skalę estetycznych form w ramach codziennego doświadczenia. Stąd też w celu analizy spektaklu tym bardziej należy wyjść poza estetyczną jego warstwę, aby ujrzeć sieć zależności, które ją wyprodukowały.

Spektakl jest mamiącym zmysły przedstawieniem, którego zadaniem jest tworzenie na tyle skutecznego w swojej obecności obrazu, aby uniemożliwić zaistnienie alternatywnych form życia. Dlatego operuje on obrazem, dźwiękiem i wydarzeniem, jako bezpośrednimi i najbliższymi cielesności formami, które narzucają się ze swoją obecnością w sposób skutecznie blokujący opór już w jego załączku. Wypełniając przestrzeń codziennego życia obrazami, spektakl jednocześnie przekształca struktury relacji międzyludzkich, poddając je mechanizmom przezeń sterowanym. Jak pisze o tym Debord, „[s]pektakl nie jest zwykłym nagromadzeniem obrazów, ale zapośredniczonym przez obrazy stosunkiem społecznym między osobami”⁶. Sam obraz nie jest konstytutywnym elementem spektaklu, lecz łączy się ze wszystkim tym, co umożliwiła przekształcenie codziennego doświadczenia. Tworząc estetyczne formy zapośredniczające doświadczenie, spektakl przenika struktury języka, wyobraźni, percepcji, sposoby spędzania wolnego czasu czy po prostu zwykłego zachowania.

Diagnozy Deborda i jego krytyka spektaklu wkomponowują się w analizy Agambena poświęcone upadkowi gestu w nowoczesnym społeczeństwie. Obydwaj teoretycy wyprowadzają swoje koncepcje z obserwacji estetycznych, by następnie zagłębić się w badanie ukrytych przyczyn tego, co jawi się na powierzchni. Podczas gdy u Deborda najbardziej charakterystyczny jest wpływ marksizmu, Agamben inspirowany genealogią Foucaulta oraz szeroko pojętą teorią krytyczną Waltera Benjamina. Niemniej jednak ich punkt wyjścia oraz kierunek myśli zdają się być w znacznej mierze tożsame. Widać to najwyraźniej w momentach, gdy ich krytyka nowoczesnego społeczeństwa operuje podobnym językiem. Aby unaocznic owo podobieństwo, przytoczmy kilka fragmentów ze *Spoleczeństwa spektaklu*, pod którymi śmiało podpisać mógłby się także Agamben (ze swoimi przemyśleniami dotyczącymi naglącej potrzeby uruchomienia potencjalności jako siły mogącej przywrócić człowiekowi utracony w nowoczesności gest):

Poza działaniem nie ma wolności, a w ramach spektaklu działanie zostaje zanegowane w takiej mierze, w jakiej rzeczywistą działalność zaprzęgnięto do globalnej produkcji tego spektakularnego rezultatu. Tak więc dzisiejsze «wyzwolenie pracy», wzrost znaczenia czasu wolnego, nie stanowi ani wyzwolenia w pracy, ani wyzwolenia świata ukształtowanego przez tę pracę. Nie można bowiem odzyskać nawet części działania skradzionego przez pracę, podporządkowując się jej wytworom.

(...) W spektaklu wyobcowanie działającego podmiotu przejawia się w tym, że gesty i czyny tego podmiotu nie należą już do niego, lecz do tego, kto je przedstawia. Ponieważ spektakl jest wszechobecny, widz nigdzie nie może czuć się u siebie. (...) Ruch spektaklu polega zasadniczo na przekształceniu tego wszystkiego, co w działalności ludzkiej ma postać płynną, w zakrzepłe rzeczy, które jako negatyw bezpośrednio doświadczanych wartości stają się wartością jedyną. Poznajemy w tym naszego starego nieprzyjaciela, który wydaje się na pierwszy rzut oka rzeczą samą przez się zrozumiałą, trywialną, podczas gdy jest właśnie rzeczą diabelnie zawikłaną i pełną metafizycznych subtelności – towar⁷.

Przytoczone fragmenty dobrze oddają mechanizm przechwytywania gestów człowieka, a następnie przekuwania ich w zastygłe formy podporządkowane logice spektaklu i możliwościom jego dalszej reprodukcji. „Zakrzepłe rzeczy”, o których wspomina Debord, to nic innego jak wyczyszczone z potencjalności doświadczenie człowieka, któremu spektakl narzuca gotowe wzorce bycia w świecie. Ich wulgarnie narzucające się estetyczne formy starają się zająć cały obszar doświadczenia, aby poza ich zasięgiem nie mogło się już nic więcej znaleźć. Gest krzepnie, by na zawsze już pozostać w uspieniu.

Antidotum na ten destrukcyjny charakter spektaklu zarówno Debord, jak i Agamben próbują odnaleźć w obrazach filmowych. Mimo iż na pierwszy rzut oka wydaje się, że kino stanowi wzorcowy przykład szerzenia władzy spektaklu i potrafi najlepiej oddziaływać obrazami na poddane mu jednostki, obydwa teoretycy widzą w filmie potencjał emancypacyjny. Według nich obrazy filmowe mogą funkcjonować w dokładnie odwrotnej logice niż ta, którą rządzi się spektakl, jednocześnie wykorzystując podobne chwytły unieruchamiania gestu i wprawiania go w ruch. Podczas gdy Debord przekłada krytyczne możliwości obrazu bezpośrednio na grunt praktyki filmowej, Agamben rozwija je w dwóch krótkich tekstach, w tym w jednym poświęconym twórczości autora *Spółczeństwa spektaklu*.

Agambena uwagi o kinie

W *Uwagach o geście*⁸ Agamben zarysowuje nową perspektywę spojrzenia na teorię kina, która bezpośrednio wynika z jego wcześniejszych rozważań o estetyce, polityce i etyce. Mimo iż nie oferuje on w tym krótkim tekście żadnego konkretnego modelu uprawiania myśli teoretyczno-filmowej, wyraźnie wskazuje kierunek, w którym powinno podążać samo myślenie o obrazach filmowych. Kierunek ten wyznacza etyczny projekt wyzwolenia człowieka z siideł nowoczesnych urządzeń/maszyn, które przyczyniły się do upadku gestu. To od pojęcia gestu też rozpoczyna filozof swoje uwagi „kinowe”. Stawiając jednoznaczną diagnozę o ich utracie w społeczeństwie nowoczesnym, stara się tym samym ustalić, kto lub co ponosi odpowiedzialność za taki stan rzeczy. W sposób analogiczny do analizy upadku sztuki nowoczesnej wyznacza on instancję wiedzy, której zamiarem stała się dyskursywizacja aktywności ludzkiej, w tym wypadku codziennych gestów. Jako pierwszy wymienia dyskurs medyczny i próbę szczegółowego opisanie i podzielenie na czynniki pierwsze sposobów poruszania się człowieka. Opis słowny nie jest jednak wystarczający, żeby zaobserwować mechanizmy aktu chodzenia, stąd filozof przy-

tacza różne próby sprowadzenia gestów do obrazowej, nieruchomej reprezentacji. Georges Gilles de la Tourette, słynny francuski neurolog, dokonał eksperymentu, który miał za zadanie usystematyzować proces chodzenia i jego poszczególne fazy. Polegał on na odciskaniu stóp pacjenta na białym papierze, co umożliwiało dokonywanie pomiarów kroków i analizę ich pod kątem różnych mierzalnych parametrów. Dalsze poszukiwania sposobów „zamrażania gestów” prowadzi Agambena do postaci Eadwearda Muybridge’a, który fotografował ruch metodą sprzężonych aparatów fotograficznych. Celem tej techniki było wydobywanie statycznych obrazów ruchu, dawała ona możliwość obserwacji poszczególnych jego faz. Gest za sprawą dyskursu medycznego oraz technik fotograficznych został pokawałkowany na statyczne obrazy, a następnie poddany szczegółowej analizie. Przeszedł być jedynie prostą, codzienną aktywnością ludzką, a stał się przedmiotem wiedzy, badań i prób jego ujęcia w ramy statycznych, widzialnych form reprezentacji.

Od rozważań o unieruchomieniu gestów Agamben przechodzi już bezpośrednio do kina. Zaznacza we wstępie kolejnego rozdziału, że „w kinie społeczeństwo, które utraciło swoje gesty, stara się odzyskać to, co utraciło, uznając jednocześnie tę stratę”⁹. Najlepszy tego dowód odnajdujemy w niemym kinie, które w zasadniczym stopniu operując ruchem, stara się przywrócić ludzkości utracony gest, uprzednio odebrany przez dyskurs medyczny i technologię. Debord podkreślał ową dialektykę, zainspirowany pismami Marksa pisał: „Człowiek oddzielony od swoich wytworów wytwarza z coraz większą mocą wszystkie elementy swojego świata, a tym samym coraz mocniej od tego świata się oddziela. Im bardziej jego życie staje się jego własnym wytworem, tym bardziej oddziela się od swojego życia”¹⁰. Stąd też wyprowadza swoje myślenie o obrazie Agamben, odnajdując jego istotę przede wszystkim w geście. Obrazy kinowe stanowią dla Agambena integralną część obrazów nowoczesności, ich status wynika więc z ogólnych tendencji rozwoju sztuki i społeczeństwa oraz z separacji doświadczenia, które mu towarzyszy. Wprawienie w ruch obrazów przez mechanizm kinematografu to wynik walki z utratą gestu w nowoczesnym społeczeństwie, nie zaś bezpośredni rezultat rozwoju sztuki w sprzężeniu z technologiami umożliwiającymi widzialność. Obraz to przede wszystkim gest, a nie to, co składa się bezpośrednio na jego formy wizualne: „Każdy obraz ożywia w rzeczywistości antynomiczna dwubiegunowość: z jednej strony unifikuje on i niszczy gest (chodzi wówczas o imago – jako gipsową maskę pośmiertną albo symbol), z drugiej zaś zachowuje jego nienaruszalną *dynamis* (niczym na zdjęciach Muybridge’a lub na fotografiach sportowych)”¹¹. W ten właśnie sposób funkcjonuje kino, które unieruchamia obrazy w statycznych klatkach filmu, aby je następnie wprawić w ruch na ekranie. Ten podwójny ruch stanowi o istocie kina i w niej filozof widzi potencjał emancypacyjny praktyk kinowych.

Skoro to gest ustanawia status kina, Agamben zmienia perspektywę oglądu kinowych obrazów z estetycznej na etyczno-polityczną: „Ponieważ w jego centrum tkwi gest, a nie obraz, kino ze swej istoty przynależy do porządku etyki i polityki (a nie po prostu do porządku estetyki)”¹². Sam gest nie jest dla Agambena jednoznaczny ze zwykłym działaniem czy tworzeniem w potocznym znaczeniu. Dla

gestu – jak pisze – „charakterystyczne jest to, że nie chodzi w nim ani o tworzenie, ani o wykonanie, lecz o podejmowanie się i działanie. Zatem gest ustanawia sferę *ethos* jako sferę najbardziej właściwą dla człowieka”¹³. Moment przejścia od zwykłego działania [*agere*] do czynu [*azione*] dokonuje się więc w analizie efektów, a nie samych form, w których się przejawiają. Podkreślając aktywny, nienakierunkowany na założony efekt końcowy charakter gestu, Agamben powraca w swoich rozważaniach do kategorii środków bez celu, które przywołał w kontekście praktyk profanacyjnych. Gest nie ma za zadanie wykonania czegokolwiek poza samym sobą, podczas gdy tworzenie i wykonywanie zawsze odnosi się do jakiegoś produktu swojej aktywności. Różnicę tych pojęć ujął już w *Etyce nikomachejskiej* Arystoteles, przeciwstawiając definicje obydwu z nich właśnie w odniesieniu do kategorii celowości. „Cel bowiem tworzenia leży poza tworzeniem, przy działaniu zaś jest inaczej: bo tu samo powodzenie w działaniu jest celem”¹⁴. Gest nie pełni roli pośrednika między środkami a celami, nie dąży do przekształcenia w aktualność, a jego konsekwencją nie jest żaden konkretny i ujęty w formę substancji produkt materialny. Dla możliwości właściwego ujęcia, czym jest gest, Agamben odwołuje się do przykładu tańca. W ten sposób podsumowuje też swój sposób ujęcia figury gestu:

Celowość pozbawiona środków jest czymś tak samo mylącym, jak medialność posiadająca sens wyłącznie w odniesieniu do celu. Tymczasem przeciwnie, jeśli taniec jest gestem, to dlatego, że polega on na przyjmowaniu i eksponowaniu medialnego charakteru cielesnych ruchów. Gest jest czymś, co eksponuje medialność, czyni widzialnym środek jako taki. Dzięki niemu ukazuje się ludzkie bycie-w-środku [*l'essere-in-un-medio dell'uomo*], które otwiera przed człowiekiem etyczny wymiar egzystencji. [...] Gest jest w tym sensie komunikowaniem komunikowalności¹⁵.

Różnica i powtórzenie – twórczość filmowa Guy Deborda

Przechodząc już na pole praktyki filmowej, Agamben analizuje w kolejnym swoim tekście twórczość Deborda, doszukując się w niej zaproponowanego przez siebie nowego modelu kina gestu. Jego uwagi obfitują w uprzednio skonstruowane pojęcia filozoficzne, nie tylko te bezpośrednio odnoszące się do myśli filmowej. Już na początku krótkiego tekstu *Różnica i powtórzenie: O filmach Guy Deborda*¹⁶ ustala swoją pozycję jako krytyka, wraz z zakresem pojęć oraz metodologią, które wolno mu będzie zastosować w dokonywanej analizie. Wywód rozpoczyna od ustosunkowania się do filmów Deborda, na które patrzeć chce pod kątem poetyki, określonej strategii oporu w ruchu, nie zaś – ukończonej, gotowej pracy. Takie nastawienie odzwierciedla jego rozważania o sztuce jako geście w ciągłym ruchu stawania się. Następnie zastanawia się, czemu to właśnie obrazy kinowe zainteresowały francuskiego sytuacjonistę bardziej niż wiele innych dostępnych form sztuki. Odpowiedzi szuka w relacji kina z historią i w historycznym aspekcie samego obrazu. Pisze on: „Obraz w kinie – i nie tylko w kinie, ale w nowoczesnych czasach jako takich – nie jest już czymś nieruchomym. Nie jest archetypem, ale też i nie znajduje się poza historią: raczej jest cięciem, które samo w sobie jest czymś ruchomym, obrazem-ruchem, naładowanym napięciem dynamiki”¹⁷. W przytoczonym

fragmencie Agamben przywołuje uzależnienie obrazu kinowego od momentu historycznego, który warunkuje jego status. Rozwija historyczne postrzeganie obrazów kinowych, lecz nie w ich chronologicznym porządku, ale w odniesieniu do historii mesjanistycznej (z inspiracji myślą Benjamina). Powraca tym samym do podejmowanych wcześniej wątków świętości i postsekularnej analizy kultury i społeczeństwa.

Historia mesjanistyczna wyróżnia się dwoma podstawowymi wyznacznikami: zbawieniem oraz celowością. Obydwa te elementy są ze sobą połączone, gdyż teologia mesjanizmu jest równoznaczna z oczekiwaniem na zbawienie jako ostatecznym celem dziejów. Tym samym nadejście mesjasza dokonuje się nieustannie ze względu na jego niemożliwość do przewidzenia moment. Nieświadomość chwili końca świata sprawia, że gotowość na nią musi przenikać życie jednostek w ich codziennej aktywności. Sytuację tę można porównać do socjologicznych analiz związku religii i kapitalizmu przeprowadzonych przez Webera czy do rozumienia nowoczesnych urządzeń nadzoru w ujęciu Foucaulta. Pierwszy z nich zbadał relację, jaka zachodzi między produktywnością w dobie kapitalizmu a ideologią religii protestanckiej¹⁸. Etos pracy i gromadzenia dóbr materialnych, który wyróżniał protestantyzm, wpisywał się w ideologię kapitalistyczną, jednocześnie zapewniając jednostkom zbawienie. Dokonywało się ono w jednostkowej aktywności wierzącego, który podążając za wyznacznikami religii, zapewniał sobie zbawienie już na etapie ziemskiej aktywności. Analogicznie wygląda mechanizm sprawowania nadzoru przez nowoczesne technologie widzenia, które opisuje Foucault. Przykładem może tu być analizowana przez niego instytucja więzienia wraz z idealną jego realizacją (panoptikonem)¹⁹, bądź zwykła kamera monitoringu zainstalowana w przestrzeni publicznej czy prywatnej. Istotą funkcjonowania urządzeń widzenia, których zadaniem jest nadzorować zachowanie obserwowanych jednostek, nie jest nieustanna obserwacja, lecz niewiedza jednostek poddawanych kontroli na temat tego, w którym momencie są oni widziani. Efektem niewidzialności podmiotu widzenia jest odczuwana przez niego konieczność nieustannego zachowywania się tak, jakby nadzór trwał nieprzerwanie. Niewiedza na temat ponownego nadejścia Chrystusa na Ziemię opiera się na tej samej logice. Nie znając dnia ani godziny, wierząca jednostka musi postępować według kodeksu swojej religii, tak jakby zbawienie mogło nadejść w każdym momencie. To ma na myśli Agamben, gdy pisze, że „Mesjasz zawsze już nadszedł, zawsze już jest”²⁰. Myśl tę filozof przenosi do swoich rozważań o obrazach kinowych, analizując ich mesjanistyczny charakter w odniesieniu do filmów Deborda.

Ową „mesjanistyczną sytuację kina” Agamben odnajduje w specyficznej roli montażu. Zastanawia się wstępnie nad warunkami, jakie stwarza montaż, nazywając je Kantowskimi transcendentiami. Za takowe uznaje powtórzenie oraz zatrzymanie, które na nowo odkrywa w swoich filmach Debord (a po nim także Godard). Filozof podsumowuje to słowami: „Nie ma potrzeby kręcić już filmów, wystarczy tylko je powtórzyć i zatrzymać. To jest innowacją w kinie na skalę epoki. (...) Kino będzie teraz tworzone na podstawie obrazów wyjętych z kina”²¹. Agamb-

ben przechodzi następnie do rozwinięcia dominującej roli montażu, która zasadza się w jego opinii na przechwyceniu istniejących już obrazów, zarysowując dwa, wspomniane uprzednio elementy, które ją wyznaczają.

Po pierwsze, będzie to powtórzenie. Filozof rozumie je nie jako powrót tego samego, czyli ponowne zrealizowanie się w czasie uprzednio istniejącej aktualności, lecz jako powrót niezaktualizowanej nigdy możliwości tego, co było. Każda zrealizowana aktualność nie jest po prostu tym, czym jest w swojej materialnej formie. Zawiera w sobie niezrealizowaną potencjalność, która pozostaje w zawieszaniu. Powrót zrealizowanej aktualności nie jest więc ponownym przywróceniem tej, już uprzednio zrealizowanej, formy, ale całego bagażu potencjalności, jaki ów powrót ze sobą niesie. Agamben rozjaśnia tę zawilść na przykładzie pokrewieństwa pojęcia powtórzenia i sposobów funkcjonowania ludzkiej pamięci. Pamięć nie polega po prostu na powracaniu do przeszłości, gdyż jest to niemożliwe z tego prostego powodu, że akt przypominania sobie przeszłości nie przekuwa się na jej substancjalną obecność. Wobec tego nie jest ona nigdy aktualizowana, lecz w sposób wybiórczy (ale i otwarty) przywraca możliwość przeszłości w swojej otwartej, niemożliwej do sfinalizowania formie. Powraca w tym punkcie mesjanistyczne myślenie o obrazach i pamięci, które Agamben czerpie z inspiracji Benjaminem. Podkreśla ich pokrewieństwo z teologicznym doświadczeniem, które „Benjamin widział w pamięci, gdy pisał, że pamięć czyni niespełnienie spełnieniem, a spełnienie niespełnieniem. Pamięć jest (...) tym, co umożliwia transformację rzeczywistości w możliwość i możliwości w rzeczywistość”²². W tym miejscu odnajduje także Agamben definicję samego kina. Najważniejsza myśl podsumowująca jego rozumienie istoty kina oraz spajająca wcześniejsze uwagi natury teologicznej zawiera się w następującym fragmencie:

Można zdefiniować to, co już zostało zobaczone, jako fakt postrzegania czegoś obecnego, jakby to już się wydarzyło, a jego odwrotność jako fakt postrzegania czegoś, co już było obecne. Kino znajduje się w sferze nierozstrzygalności. Rozumiemy wtedy, dlaczego praca z obrazami może mieć tak duże historyczne i mesjanistyczne znaczenie, ponieważ są one sposobem projekcji władzy i możliwości ku temu, co jest niemożliwością już z samej swojej definicji – ku przeszłości. Tak więc kino działa odwrotnie do innych mediów. To, co zwykle jest dane w mediach, co stanowi, nawet bez istnienia możliwości, jego siłę, to fakt: stajemy w obliczu faktu, przed którym jesteśmy bezsilni. Media preferują obywateli niezadowolonych, ale bezsilnych. To jest dokładnie celem wiadomości telewizyjnych. To jest zła form pamięci, ten rodzaj pamięci, który produkuje człowieka resentymentu²³.

Debord w swoich filmach stosuje technikę dokładnie odwrotną od tej, którą posługują się media informacyjne. Jego strategią filmową jest przywrócenie powtórzonemu obrazowi jego potencjalnego charakteru i otwarcie się na ukazanie sfery nierozstrzygalności między tym, co realne, a tym, co możliwe (potencjalne). Dokonuje on więc praktycznego przełożenia koncepcji różnicy w sposób, w jaki rozumieł go przed Agambenem Deleuze, Nietzsche, Kierkegaard czy Heidegger.

W myśleniu o różnicy i otwarciu się potencjalności zasadza się metoda twórcza Deborda, którą określić można jako *found footage* czy też *détournement*. Metoda ta polega na tworzeniu z już powstałych, odpowiednio wyselekcjonowanych ma-

teriałów archiwalnych nowej całości, polemicznie odnoszącej się do uprzedniego znaczenia oryginału. Za pomocą medium filmowego oraz poddanych radykalizacji technik montażowych Debord ukazuje ideologiczność samej warstwy formalnej obrazu, wskazując na miejsca, w których dominująca władza reprodukuje nierówności społeczne, legitymizuje swój dyskurs i dokonuje podziału przestrzeni postrzegalnej. Podobne jest w tym miejscu podejście Agambena do kwestii języka, który jego istotę i prawdę odnajduje w samym aspekcie komunikacji, we wskazaniu na siebie samego, na samo bycie w języku. Tak samo Debord za pomocą montażu i zestawiania obrazów nie odnosi się bezpośrednio do ich treści, ale na przecięciu dwóch form wizualnych, komentowaniu słownym nieruchomego obrazu i powtarzaniu obrazów przeszłości, wskazuje na sam proces produkcji obrazu – estetyzowania tego, co polityczne czy upolityczniania tego, co estetyczne.

Debord twórczość filmową traktuje jako praktykę polityczną, która nieś ma ze sobą rzeczywiste zmiany społeczne. Wyraził to niegdyś stwierdzeniem: „Świat został już sfilmowany, teraz chodzi o to, by go zmienić”. W swoim najbardziej charakterystycznym filmie – *Spoleczeństwo spektaklu* z 1973 roku, stworzonym na podstawie własnej książki – autor korzysta z wyżej opisanej metody łączenia/dzielenia obrazów w celu ukazania tendencji i sprzeczności ustroju polityczno-gospodarczego, w którym przyszło mu żyć. Okrzyknięty najbardziej radykalnym politycznie filmem w historii, *Spoleczeństwo spektaklu* sam Debord określa jako wywrotową prowokację, „pierwszą w dziejach kina ekranizację teorii”²⁴, która dokonuje zjadliwej krytyki społecznej i obnażenia iluzji nowoczesnego społeczeństwa. Technika *found footage*, charakterystyczna dla wszystkich dzieł Deborda, jest tu dopracowana do perfekcji. Debord zestawia w filmie ze sobą obrazy wyciągnięte z reklam telewizyjnych, plakatów, gazet i ośmiesza je, umieszczając w nowym kontekście i odkrywając ich zakłamaną charakter. Powtarza obrazy istniejące już i zakorzenione w przestrzeni kulturowej, aby uruchomić możliwość myślenia o nich na nowo, wykorzeniając je z ich „naturalności” i neutralności. Odwraca spektakl przeciwko niemu samemu, wykorzystując obrazy, które wyprodukował, i pokazując je w nowym znaczeniu ukazującym prawdę o nich samych. Samo powtórzenie dodatkowo jest opatrzone komentarzem, przez co widz nieustannie musi odnajdywać miejsca łączenia się słowa z obrazem, przy jednoczesnym szukaniu ich wspólnej miary. Debord daje wskazówki, w jaki sposób należy percypować zestawiane obrazy w pierwszym z jego filmów, *Wyciu na cześć Sade’a* z 1952 roku. Nie będzie chyba nadużyciem określenie tego dzieła jako jednego z najradykałniejszych filmów w historii – o ile w ogóle można nazwać je filmem w tradycyjnym rozumieniu. Całkowicie pozbawiony obrazu – a więc fundamentalnego elementu dzieła filmowego – składa się jedynie z dwóch komponentów wizualnych: czarnego i białego tła, pojawiających się naprzemiennie. Gdy biały kolor wypełnia obraz, słyszemy komentarz słowny składający się z cytatów literackich, fragmentów kodeksu cywilnego, czy też pozbawionych spójnej składni zdań i słów nietworzących żadnej narracyjnej całości. W momencie, gdy biel zastąpiona zostaje czernią obrazu, głos milknie, a widz konfrontuje się tylko z pustką dźwiękową i ciemnością wizualną. Ten dadaistyczny film Deborda porównywany jest z tym, co chciał uzyskać Malewicz w malarstwie

czy Joyce w literaturze, a więc z doprowadzeniem sztuki do jej elementarnych części, skonstruowaniem artystycznego komunikatu składającego się wyłącznie z czystych, binarnych opozycji – białe/czarne, słyszalne/niesłyszalne. Jest jednak w tym filmie coś jeszcze, co nie pozwala myśleć o nim jako o czystej opozycji istnienia i nieistnienia czy też próbie autotematycznego skupienia się filmu na środkach wyrazu, którymi dysponuje. Takie rozumienie jest błędne, co pokazał na przykładzie interpretacji abstrakcyjnej sztuki nowoczesnej Rancière. Jak tłumaczy, nie chodzi tu po prostu o artystyczną autonomię i refleksję sztuki nad sobą samą, lecz formy przemyślenia warunków percepcji i politycznego ustanawiania pola estetycznego. „Autonomia estetyczna nie jest bowiem autonomią formy doświadczenia zmysłowego. Właśnie to doświadczenie prezentuje się jako zarodek nowej ludzkości, nowej formy życia indywidualnego i zbiorowego”²⁵. Czystość sztuki, tak u Deborda jak u nowoczesnych artystów, nie wiąże się docelowo z oddzieleniem, lecz z upolitycznieniem. Aby to zrozumieć wystarczy pomyśleć o wykorzystaniu przez Deborda Agambenowskiej figury powtórzenia – powrotu potencjalności w miejsce zakrzepniętej formy. Mimo iż autor *Spoleczeństwa spektaklu* powtarza w trakcie swojego debiutanckiego filmu i naprzemiennie zestawia ze sobą czarny (milczący) oraz biały (mówiący) obraz, za każdym razem są one już czymś nowym i różnią się od siebie. Nie chodzi tu bynajmniej o samo ich umiejscowienie w czasie, które stanowi o podstawowej różnicy tożsamości w filozoficznym rozumieniu pojęcia powtórzenia, lecz o złożoną strukturalną zależność między czystymi obrazami, w którą wpisana jest ich czasowość (historyczność). Wyizolowanie dwóch podstawowych elementów widzenia – białej nicości i czarnej wszechobecności, to doprowadzenie obrazu filmowego do struktury binarnej przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na wpisujące się między te dwa bieguny zależności. Debord cofa się do początków obrazu, powtarza moment narodzin widzenia, aby prześledzić proces komplikacji czystych form wizualnych. W tym sensie istotna jest nie tyle sama izolacja elementarnych form widzenia, ile to, co następuje w efekcie włączenia czystych form w uzależnioną od siebie relację współwystępowania. Obraz znajduje się zawsze pomiędzy słowem a materią, symbolem i rzeczą, nigdy nie sięgając ani poziomu czystej warstwy symbolicznej, ani nie upodabniając się całkowicie do rzeczywistości materialnej. W swoim krytycznym nastawieniu Debord chce sięgnąć punktu zerowego obrazu, momentu jego związania się ze słowem, aby w kolejnych swoich filmach prześledzić problem izolacji obrazu w społeczeństwie spektaklu. Powtarza więc obraz początku dla celów jego zatrzymania, a te zabiegi, by tak powiedzieć: „interpunkcyjne”, wiążą się z jego projektem krytyki społecznej. Na tym właśnie polega polityczność jego filmów.

Nie sposób więc oddzielić pierwszej z zaproponowanej przez Agambena strategii montażowej od kolejnej, silnie z nią związanej i służącej podobnym celem. Drugim z warunków możliwości kinowego montażu, o którym wspomina włoski filozof, jest zatrzymanie. Nazywa je „rewolucyjnym zerwaniem”, ponownie sięgając przy tym do terminologii Benjamina. Samą praktykę zatrzymania kinowego obrazu Agamben porównuje do poezji i jej specyficznego, odmiennego od prozy charakteru. Elementami, które zdecydowanie przynależą tylko do świata poezji,

i które swoją funkcją przypominają montaż filmowy, są cezura oraz przerzutnia. Obydwa środki stylistyczne opierają się na wprowadzeniu cięcia, zawieszenia w przepływie słów, przy czym cezura dzieli wers i przecina stopę rytmiczną, a przerzutnia zaburza składnię i jej rytm, dokonując przeniesienia wyrazu do innej części wiersza. Efektem ma być wprowadzenie rozdźwięku do struktury składniowo-intonacyjnej, a więc zwarcia pomiędzy słowem (jego znaczeniem) a głosem (wypowiedzanym dźwiękiem). To samo miał na myśli Gilles Deleuze, kiedy mówił o „jąkaniu się” Godarda w odniesieniu do jego programów telewizyjnych²⁶, o byciu cudzoziemcem we własnym języku. W owym jąkaniu się, w rozbieżności między tym, co się mówi z niepewnością w głosie, a tym, co chciałoby się powiedzieć, tkwi istota zawieszenia. Polega ona na wskazywaniu momentu prawdy języka/obrazu, która z kolei opiera się na wskazaniu samego aspektu komunikowalności języka czy obrazowości obrazu. Cezura i przerzutnia w poezji przerywają składnię, i tym samym aktem zerwania spójnego, płynnego rytmu wskazują na jej znaczenie i punkt formowania się.

Poetyka Deborda funkcjonuje na tych samych prawach. Jego metoda zatrzymywania obrazów wraz ze stałym przepływem komentarzy z offu wskazuje na rozdźwięk, jaki dokonuje się między obrazem a jego znaczeniem. Jak mówi o tym Agamben, „nie jest to jedynie sprawą chronologicznej pauzy, lecz raczej władzy techniki zatrzymania, która działa na sam obraz, wyciągając go z władzy narracji, tym samym umożliwiając ukazanie jej samej”²⁷. Dlatego też zatrzymanie obecne w dwóch pierwszych pełnometrażowych filmach Deborda nierozzerwalnie łączy się z powtórzeniem, obustronnie dopełniając znaczenie i cel wykorzystania obydwu środków stylistycznych (i krytycznych). W *Wyciu na cześć Sade’a* obraz zostaje całkowicie zatrzymany, unieruchomiony w skrajności swoich wizualnych możliwości. Pozbawiony ruchu i narracji pozwala przyrzeć się początkom, które wprawiły w ruch obraz i zaczęły konstruować jego wizualne formy w związku z słowem i formami należącymi już do zdefiniowanego uniwersum widzialności. Odslania się w tym punkcie figura Agambenowskiego gestu i jego utraty, co Debord pokazuje w *Spoleczeństwie spektaklu* za pomocą izolowania obrazów w kadrze. Pokazując ich wykrojony z całości charakter, dokonuje diagnozy funkcjonowania estetycznych form życia w obrębie spektaklu. Mówiąc o modzie, rozrywce czy utowarowieniu, odwołuje się do procesu przechwycenia doświadczenia przez spektakl i podporządkowaniu form bycia w świecie przez logikę estetyki, którą rządzi rynek. Przejście między punktem zerowym obrazu a utowarowieniem życia jest więc tym samym, czego dokonuje Agamben w swoich genealogiach sztuki nowoczesnej czy analizach upadku gestu w nowoczesności.

Powtórzenie oraz zatrzymanie funkcjonują u Deborda w nierozzerwalnej strukturze, uzupełniając się nawzajem i formułując warunki możliwości techniki montażowej, którą stosuje on w swoich filmach. Te dwa konstytutywne elementy montażu stanowią dwie antypody, między którymi znajduje się obraz i tylko w ten sposób może on podtrzymać swoje trwanie. Z jednej strony powtórzenie jest nieskończonym powieleniem niezaktualizowanych obrazów, ukazaniem jego nieograniczonej poten-

cialności, z drugiej zaś zatrzymanie jest punktem zerowym, który pozwala wykorzystać obraz z jego umocowania w aktualizującym się na mocy spektaklu trwaniu. Obydwie praktyki montażowe wiążą się z gestem profanacyjnym w rozumieniu Agambena i dążą do odzyskania płynności działania oraz potencjalności w tym, co zostało przechwycone przez mechanizmy logiki spektaklu.

Przypisy

- ¹ Obszar zagadnień dotyczący relacji między polityką a sztuką jest jednym z głównych kręgów zainteresowań Jacques'a Rancière'a, którego prace również pomocne mi były w pisaniu niniejszego artykułu. W szerokim rozumieniu Rancière skupia się w nich na przemyśleniu historycznie wyznaczonych podziałów sztuki i form praktyki artystycznej i zaproponowaniu ich nowego pomysłenia pod kątem politycznego dzielenia pola estetycznego. Zob. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, ze wstępem A. Zmiejewskiego i posłowiem S. Žižka, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa 2007 oraz idem, *Dzielenie przestrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007.
- ² Zob. G. Agamben, *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films*, przeł. B. Holmes, [w:] *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, red. T. McDonough, Londyn 2002.
- ³ Zob. G. Agamben, *Il linguaggio e la morte: Un seminario sul luogo Della negatività*, Turyn 1982.
- ⁴ Zob. G. Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, przeł. D. Heller-Roazen, Stanford, California 1999.
- ⁵ E. Geulen, *Giorgio Agamben. Wprowadzenie*, przeł. M. Ratajczak, Warszawa 2012, s. 50-51.
- ⁶ G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 34.
- ⁷ *Ibidem*, s. 42-43, 45.
- ⁸ Zob. G. Agamben, *Uwagi o geście*, przeł. P. Mościcki, [w:] *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 294-303.
- ⁹ G. Agamben, *Uwagi o geście*, op. cit., s. 297.
- ¹⁰ G. Debord, *Spółczesność spektaklu*, op. cit., s. 44.
- ¹¹ G. Agamben, *Uwagi o geście*, op. cit., s. 299.
- ¹² *Ibidem*, s. 300.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 1982, s. 213.
- ¹⁵ G. Agamben, *Uwagi o geście*, op. cit., s. 301.
- ¹⁶ G. Agamben, *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films*, przeł. B. Holmes, [w:] *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, red. T. McDonough, London 2002.
- ¹⁷ *Ibidem*, s. 314.
- ¹⁸ Zob. M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, przeł. J. Miziński, Lublin 1994.
- ¹⁹ Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998.
- ²⁰ G. Agamben, *Difference and Repetition...*, op. cit., s. 315.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² *Ibidem*, s. 316.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ G. Debord, *Dziela filmowe*, przeł. M. Kwaterko, Kraków 2007, s. 10.
- ²⁵ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, op. cit., s. 31.
- ²⁶ Zob. G. Deleuze, *Negocjacje 1972-1995*, przeł. M. Herer, Wrocław 2007, s. 38.
- ²⁷ G. Agamben, *Difference and Repetition...*, op. cit., s. 317.

Giorgio Agamben's theory of cinema poetics and cinematic art of Guy Debord

The main purpose of my paper is to introduce a new approach to visual and cinema studies that redefines the idea of image in its traditional, aesthetical status. One of several philosophers that have got engaged in polemics with Deleuzian film theory, presented in a two-volume book *Cinema 1. The movement-image*, *Cinema 2. The time-image*, Giorgio Agamben introduced his own new theoretical proposition. He suggested replacing the fundamental aesthetical understanding of image with the rather ethical and political idea of the gesture. By criticizing the Deleuzian semiotic taxonomy of images he entered the discussion on contemporary film theory with a completely fresh approach. In my paper I will not only present his core ideas on film theory studies but also explain what the consequences of his theory are on the studies of images in contemporary culture. Agambenian ideas do not simply focus on film theory but rather reflect a specific condition of society and culture that he has examined throughout his academic career. Basing on his philosophy I will then introduce the works of Guy Debord and his artistic strategy that I suggest analyzing with references to Agambenian philosophy. By basing my analysis on the two most important and meaningful films by Debord, I seek for connections between their critical and political dimensions and the core concepts created and developed by the Italian philosopher – gesture, potentiality, difference, repetition, etc.